# توظيف التراث الشعبي في مسرح الطفل وتجلياته.

د. إسماعيل بن اصفية .
جامعة عنابة– كلية الآداب والعلوم الإنسانية–الجزائر–

## البواكير الأولى لمسرح الطفل في الأدب العربي:

تتشبث الأمم بتراثها وتتمسك به وتسعى إلى تطويره لأنه روحها ومقومها الأساس، والأمم التي تتخلى عن تراثها أو تهمله، فإنها تتخلى عن روحها وتهدم مقومتها، وتعيش بلا تاريخ. وعلى نحو ما أفاد الكثير من الشعوب من التراث في تطوير آدابها وإثرائه، كانت عودة الكتاب العرب إلى التراث – بمفهومه العام – السمة الغالبة التي تميزت كتاباتهم الإبداعية، لا سيما المسرحية منها، التي سعى كتابها إلى تأصيل هذا الفن في أدبنا، حيث ارتبط البحث عن هوية المسرح العربي بقضية التراث الذي لم يعد مادة جامدة أو طبيعة تراكمية، بل طاقة إبداعية وتشكيلا جماليا، انه المرجعية الأساسية لمعظم كتاب المسرح، إلى درجة قل أن تجد كاتبا لم يستحضر هذا المصدر أو يستظل به وإن اختلفوا في دوافع العودة إلى التراث والغاية من توظيفه واستحضاره وقائعه وشخصياته.

من العلامات المميزة في حركة التأليف المسرحي في أدبنا العربي أنه ظل موجها أساسا للكبار، ولم يلتفت المسرحيون إلى أدب الطفل ومسرحه إلا في الفترة الأخيرة ؛ مع أن هذا النوع من الكتابة لا يختلف كثيرا عن نص الكبار إلا في المستويين اللغوي والإدراكي. فالأطفال – في مراحل طفولتهم – قاموسهم اللغوي وقدراتهم الإدراكية على تتبع العمل الأدبي واستيعاب أبعاده.

وأول اهتمام رسمي بأدب الطفل في أدبنا في العربي تم على يد رفاعة الطهطاوي، حين ترجم بعض القصص والحكايات الأجنبية، وفي مرحلة ثانية أدخلت قصص الأطفال إلى المناهج الدراسية.

أما على مستوى الكتابة الإبداعية، فقد كان شوقي رائد هذه التجربة وفارسها، حيث نشر مجموعة من القصص والحكايات على ألسنة الحيوانات والطيور، في الجزء الرابع من الشوقيات، وأتبعها بالعديد من الأناشيد والأغاني المبسطة في ديوان سماه "ديوان الأطفال".

ولئن كان شوقي رائدا لهذا النوع من التأليف، إلا أن ما ميز تجربته تلك الترفع اللغوي، حيث لم يراع فيها المستوى الذهني للطفل «لقد كتب شوقي للصغار، ولكن بلغة الكبار ونسيجهم وتعبيرهم، ولكن كان الرائد .. من بين شعرائنا المرموقين الذين أدركوا خطر هذا الموضوع وجلاله ودقوا بابه

حادين»[1]. وتوالت بعد ذلك التآليف، فنشر علي فكري كتابين هما "مسامرات البنات"، و"النصح المبين في محفوظات البنين".

وإذا كان شوقي قد استأثر بفضل الريادة في حقل الكتابة الشعرية للأطفال، فإن كامل كيلاني مثل بحق ريادة أدب الطفل النثري ؛ حيث أثرى المكتبة العربية بالعشرات من الكتب المؤلفة والمترجمة والمقتبسة، وسعى إلى كتابة القصائد الشعرية للطفل، ولكنه لم يوفق فيها توفيقه في الكتابة النثرية، ومع ذلك فإن جيلا عاش على مائدة الكيلاني، بما احتوته من حكايات وقصص، وعلى مائدة مؤلفي الكتب المدرسية المستلهمة من كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة ... وكل هذه المحاولات لم تتبلور فيما يسمى "أدب الطفل"، فبين أن تكتب للأطفال، وبين أن تنشئ أدبا للأطفال فرق شاسع.

وإذا كان شوقي قد التفت في مرحلة مبكرة إلى شعر الأطفال، وكامل الكيلاني اهتم بالنص القصصي، فإن مسرح الطفل ظل أبرز شكل أدبي لم ينل حظه من الاهتمام، واستمر فنا مجهولا إلى بداية العشرينيات، حين نشر محمد الهراوي الباكورة الأولى لمسرح الطفل العربي، فأقبل على التأليف لهذا الفن البكر، وكانت محصلتها مجموعة من النصوص؛ افتقر بعضها إلى العديد من مقومات النص المسرحي، ومنها: "حلم الطفل ليلة العيد"، و"عواطف البنين"، و"المواساة"، و"الذئب والغنم"، وما ميز تجربته أنه استلهم التراث، واتخذ العربية الفصحى أداة للحوار ورفض أن يكون لها بديلا، ودلت ملاحظاته على المناظر والملابس والحوار والحركة على أن مسرح الطفل كان إقبال الحاذق له المطلع عليه، مما أهله إلى أن يكون رائدا أيضا لمسرح الأطفال الشعري في الوطن العربي.

واختلف النقد حول القيمة الفنية لتلك النصوص، فأسقط عنها بعضهم ملامح الدراما، وذهب إلى أنها « محاولات أولية تفتقد إلى دراما المسرح وعناصره» [2]، وأعلى بعض دارسي أدبه ووقف مدافعا عنها متحمسا له ولاحظ أن «التجربة المسرحية للهراوي لم تكن بسيطة وإنما هي تحمل فهما عميقا لدور المسرح وحرفيته، فهي محاولات طـــبة لبيئة بكر» [3].

وتبقى تجربة جادة نحكم عليها في ظل ظروف عصرها وزادها المسرحي، فلا شك أنه حين أقبل على التأليف لمسرح الطفل خلال نهاية العشرينات، لم يكن العرب يعرفون شيئا عن هذا النوع من التأليف، مما يجعلنا نكبر فيه روح المغامرة.

والملاحظ أن بواكيره لم تفتح الباب لكتاب المسرح للإبداع في هذا المجال، فلم يعرف الأدب العربي مسرحيات شعرية إلا من خلال المسرح المدرسي الذي أسهم في الكتاب له مجموعة من المعلمين الذين أعلنوا أن هدفهم تربوي أولا وأخيرا، ولذلك لم تكن الجوانب الفنية ذات أهمية في هذه التجارب، وانطلاقا من تلك الغاية استلهموا التراث الإسلامي. فأغلب المسرحيات استحضرت السيرة

الذاتية لبعض الشخصيات الإسلامية والصفحات المشرقة من ذلك التاريخ ..

ولكنها تجارب ضعيفة لم تستطع أن تسد حاجات الطفل أو قادرة على لمس الوتر الحساس في قلبه وعقله، حضرت فيها المضامين التعليمية والهدف التربوي، وغاب عن معظمها العناصر الفنية التي يتشكل منها أي نص مسرحي، مما يجعلنا نخرجها الكير منها من دائرة التأريخ لحركة التأليف لمسرح الطفل «إن كثيرا من مؤلفي مسرح الأطفال يكتبون نصوصا هي مجرد صياغة للنصائح والمعلومات في شكل حوار، وهم بهذا يفشلون سواء في تقديم المسرح أو تقديم النصائح والمعلومات، ذلك أنه لابد من تقديم المضمون الجيد بأفضل الطرق الفنية، ولا قيمة لمضمون جيد يفشل في أن يصل إلى عقول الأطفال بسبب عدم مراعاة العناصر الفنية المختلفة من حبكة مسرحية ورسم واضح للشخصيات وصراع يتضمن قدرا كافيا من التشويق وحوار ينبع من الشخصيات ويحسم الصراع، ويتقدم بالموضوع خطوة بعد أخرى، حتى يصل بالموضوع إلى ذروته وروح فكاهية تنسجم مع طبيعة الأطفال المرحة، وتحببهم في العمل المعروض» (4).

مرّ المسرح العربي خلال الأربعينيات والخمسينات بفترة صمت طويل انحسر فيها التأليف وتراجع الاهتمام بالمسرح على مستوى الكتابة والعروض التمثيلية، سواء الموجه للكبار أو للصغار، وظل الأمر إلى بداية الستينات، حيث شهد تطورا كبيرا كان من ملامحه أن التفت بعض الشعراء والمسرحيين إلى هذا النوع من الكتابة المسرحية التي لا تزال حديثة العهد، وكانت تجربة سلمان العيسى أنضج تلك التجارب؛ حيث تم تمثيلها وإخراجها مسرحيا، سعى من خلال نصوصه التي جاوزت الثلاثين عملا إلى ترسيخ هذا التوجه في الكتابة المسرحية، أملا في وضع أسس لمسرح جاد للطفل العربي، ومن مسرحياته "احكي لكم يا أطفالي الصغار"، و"القطار الأخضر"، و"الحلم العظيم"، و"النملة والصرصور"، و"الغربان في بستان العم أبي سلمى" (5) ... تلتها محاولات أخرى لعادل أبو شنب الذي تعود تجاربه المسرحية الأولى إلى بداية الستينيات، حيث نشر مسرحية "الفضل الجميل" أعقبها "السيف الخشبي"، و"معطف الإخاء"، وهي الفترة التي شهدت صدور بعض مسرحيات عبد التواب يوسف الذي عد في عرف بعض النقادمن«أبرز كتاب المسرحية النثرية للأطفال في مصر»(6) وكانت مسرحية "عم نعناع" باكرة أعماله، وقدم كعرض مسرحي في القاهرة سنة 1964، وتوالت بعد ذلك مسرحياته التي بنى العديد منها على حكايات وأقاصيص جحا، نظرا لما تتميز به هذه الشخصية التراثية التي جمعت بين الدعابة والحمق والحكمة والطرافة، فكانت لها جاذبية خاصة عند الأطفال، ومن هذه المسرحيات "جحا والحذاء الهارب"، و"جحا وأمطار النقود"، و"جحا يطعم ثيابه"، و"جحا وشجرة الأرانب" وغيرها .

ومن الأدباء الذين جذهم مسرح الطفل عيسى أيوب الكاتب السوري الذي بذل جهودا مخلصة في التأسيس لمسرح الطفل العربي، وظل يكتب له لفترة جاوزت الثلاثين عاما، ويعد الصوت المسرحي الأول في سورية، وفي العالم العربي، بعد أفول نجم سليمان العيسى، حيث قاربت أعماله الأربعين نصا، وقدم له المسرح السوري في الفترة الممتدة من 1980–1990 خمسة وعشرون عرضا مسرحيا [7]، ومن مسرحياته "الملك والربيع"، "الأميرة وقطرة الماء"، و"الرغيف"، و"المصباح"، وجحا يزن أفكاره"، و"زهرة الصحراء"، و"عروة من الورد"، و"السجادة"، و"الصندوق والأقفال الثلاثة" ...إلخ، ونالت مسرحية "القنيطرة" 1979، التي قدمها الأطفال أنفسهم جائزة في مهرجان مسرح الطفل بتونس بمناسبة العام الدولي للطفل.

وكثير من عروضه المسرحية سجلها التلفزيون السوري وقدمها في برامج الأطفال، بل لعله الوحيد الذي قدمت العديد من مسرحياته في بعض الأقطار العربية [8]، وفي سعيه لترسيخ هذا التوجه في الثقافة المسرحية، ساهم مع بعض المخرجين والممثلين منذ عام 1985 في تأسيس فرق فنية اختصت بتقديم عروض مسرح الأطفال، واستطاعت هذه الفرق من خلق حركة مسرحية داخل المحافظات السورية وخارجها. وتظافرت جملة من العوامل في إغناء هذه التجربة ونجاحها، منها أنه انطلق من خبرة فنية في مخاطبة الأطفال مراعيا في صياغة مسرحياته الاعتبارات الفنية، وحين استلهم التراث قرب قيمه من وعي الأطفال، ولما له من قدرة على إعادة موضوع الحكاية الشعبية بروح جديدة تنبع من التركيب الجديد للحكاية، وتشبع القيم الموجودة فيه.

وعلى الرغم من أن مسرح الطفل اعتبر « أهم إنجاز عرفه العالم في القرن العشرين »[9]، حيث أقبلت عليه الكثير من الأمم، وسعت إلى تأصيله في ثقافتها وأدها واتخذته وسيلة للتربية والتثقيف، إلا أن الأمر مختلف في الوطن العربي، حيث لم يحظ هذا الفن باهتمام كبار المسرحيين العرب، فلا نعرف إسهاما واضحا لتوفيق الحكيم ويوسف إدريس وسعد الله ونوس ونعمان عاشور ووليد اخلاصي وسعد الدين وهبه وغيرهم.

ولعل أهم إنجاز حققه مسرح الطفل في السنوات الأخيرة حين التفت إليه بعض كبار كتاب المسرح، التفاتة يشوها الخوف ويطبعها الحذر، فساهم إقبالهم عليه والتأليف له في إغنائه فكريا وفنيا نتيجة لما يتمتعون به من رصيد فني، وفي مقدمة هذه الأسماء ألفريد فرج الذي أثرى مسرح الطفل ببعض النصوص منها "رحمة وأميرة الغابة المسحورة"، و"هرديبس والزمار"، وساهم فرحان بلبل في هذا الإثراء بثلاث مسرحيات هي: "الصندوق الأخضر" و"حارسو الغابة"، و"البئر المهجورة" [10]، وقدم صلاح جاهين – هو الأخر – "الشاطر حسن"، و"الليلة الكبيرة"، و"حمار شهاب الدين".

وخاض أنس داود تجربة الكتابة للأطفال بعد رحلة طويلة مع مسرح الكبار، أغنى من خلالها مسيرة المسرح الشعري بمجموعة من النصوص، حيث قدم للناشئة عشر مسرحيات منها "الذئب"، و"ماما نشوى"، و"حكايات السنونو" المشكلة من أربع مسرحيات يربطها خيط فكري واحد، ومما أنفرد به عن هؤلاء الذين كانوا يكتبون للكبار أن جميع مسرحيات كتبت شعرا عربيا فصيحا وبسيطا ليكون بذلك امتدادا للاتجاه الذي كان قد بدأه سليمان العيسى، و لم يستلهم مضامين مسرحياته من التراث الشعبي على نحو ما ميز معظم من كتب للأطفال، فمادة مسرحية "حكاية النونو" مستوحاة من قصة "الأمير السعيد" للأديب الانجليزي أوسكار وايلد [11] وكان الواقع مادة مسرحية "ماما نشوى"، التي سعى من خلالها إلى التعبير عن أفكار الأطفال واهتماماتهم واختراق عوالمهم، والتعرف على مكوناته.

ولكن تجارب هؤلاء الكبار في الكتابة للصغار وإن ساهمت في إغناء مسرح الطفل، لكنها لم تعرف الاستمرارية والثبات واتسمت بالخوف والحذر، وكانت أشبه بمحطات استراحة، حيث عاد هؤلاء إلى ديدنهم.

يبقى أحمد سويلم أبرز من يمثل المسرح الشعري الموجه للأطفال بعد تلك التجربة الرائدة لسليمان العيسى، فهو من أغزر أبناء جيله إنتاجا، وأبرز الأصوات الأدبية التي أقبلت على هذا الفن منذ أكثر من عشرين سنة، نشر من خلالها مجموعة كبيرة من المسرحيات أهلته في نظر بعض النقاد إلى أن يكون« أفضل من عبد الطريق أمام أدباء الطفولة المعاصرين في مصر للكتابة المسرحية الفنية للأطفال» [12].

بدأ تجاربه في مطلع الثمانينيات مع مسرح العرائس، وإعادة صياغة بعض مسرحيات كامل كيلاني في قالب درامي جديد، وقدمها كمسرحيات غنائية بإشراف المركز المصري لثقافة الطفل[13].

كانت هذه التجربة دافعه الأول للكتابة، فأقبل على المسرح الشعري وصدرت له أكثر من ثلاثين مسرحية شعرية منها الدرويش، والطماع، و"جحا والبخيل"، و"الطبيب الشرير"، و"القاضي وجحا"، والوفاء بالعهد"، و"هزيمة أبرهة"، و"الجزاء العادل"، و"الأمير الفنان"، و"حي بني يقظان" ... فضلا عن العديد من البحوث والمؤلفات التي تتناول أدب الطفل وتسعى إلى ترسيخ ثقافته.

استلهم مضامين أعماله من التراث بكافة ألوانه وأشكاله مثل ألف ليلة وليلة، وكلية ودمنة، والقصص الشعبي، والتراث الأدبي، ولا نكاد نعثر له عن مسرحيات خارج هذا المنبع، وذلك حتى يظل الطفل العربي على صلة بتراثه وحضارته، وقدماه راسختان في ذلك الإرث الحضاري العريق،

لأن الهدف الأسمى من هذا الأدب تربوي تهذيبي في المقام الأول وفي سبيل تلك الغاية، حرص على أن يكون الشعر في مسرحيات « مبسطا يعتمد على إيقاعات متكررة الشعر الحر، في سياق الحوار بين أبطال العمل ومطعما بالأغاني التي تلتزم بمجزوءات البحور ... وتغيير القوافي كسرا للملل ووصولا إلى وجدان الطفل »[14].

وحدد المستوى اللغوي والغاية التربوية بقوله « تتخذ هذه المسرحيات أسلوب الفصحى المبسطة والقريبة من وجدان الطفل، وهو هدف ينبغي أن يسعى إليه كتاب أدب الأطفال، ليعود الطفل إلى (شخصيته) اللغوية الحقيقية خلاصا من يشعر به من (انشطار) لغوي نتيجة حصار أجهزة الاعلام والتعام اليومي مع الشارع»[15].

وعلل اتكاءه على التراث الشعبي والغاية منه العودة إلى هذا المنبع بقوله: « تستمد هذه المسرحيات مادتها من حكايات التراث العربي العريق في محاولة لكسر حصار القوالب الجاهزة المترجمة وربط الطفل العربي بماضيه وكنوزه الثمينة بعد أن تغرب عنه طويلا، وقد قدمت المسرحيات المضامين والحكايات والأمثال التاريخية العربية الإسلامية التي تدعو إلى القيم الخالدة التي لا تتغير بتغير الزمان والمكان، ومنها الفروسية، الشجاعة، الوفاء بالوعد، الأمانة، الكرم، التسامح، المحبة، الإخلاص، التعاون، السلوك الحسن، وأيضا قيمة الإيمان بالله تعالى، كما قدمت بعض الشخصيات التاريخية العربية مثل جحا في فكاهياته، وأشعب في مواقفه المختلفة، وحاتم الطائي في كرمه وجوده، وغيرها من الشخصيات، وكذلك لم تغفل هذه المسرحيات حكايات الحيوان، وهذا جانب هام يحمل المتعة والقيمة معا « فالطفل بطبيعته ينجذب إلى الحيوان، وعن طريقه يمكن أن يتعلم الكثير، ولهذا فإن حكايات كليلة ودمنة وحكايات الحيوان العربية التي وردت في المصادر المعروفة يمكن أن تعطينا مادة قيمة وتقدم بأسلوب العرائس أو الأقنعة على المسرح، وقد راعيت في حكايات الحيوان أن يحمل الموقف قيمة تؤكد أهمية الحيوان للإنسان، وتطلب ذلك بالضرورة تعديلا كبيرا وإضافات ورؤية مختلفة للحكايات بما يتلاءم مع حب الطفل للحيوان »[16].

وقد أهله ذلك إلى أن يكون « الأنموذج الطموح لتأسيس مسرح شعري للأطفال بما أصدره من مسرحايت شعرية جيدة المستوى، وما تنبئ عنه المخطوطات التي تتوفر بين يديه –قيد النشر– في ذلكم اللون المستحدث، والذي نعده درة أنواع أدب الطفولة »[17].

وعلى مستوى النقد والتقويم كشف كتابه "المسرح الشعري للأطفال" عن وعي كبير بعالم مسرح الطفل، والأسس الكفيلة بنجاح هذا النوع من التأليف، وظل يسعى إلى ضرورة أن تستمد مضامين تلك النصوص من تراث الأمة، أملا في ربط الطفل العربي بتاريخه وتراثه بعد أن تغرب عنه طويلا ..

## – تجليات التراث في مسرح الطفل:

### أولا : على مستوى المضمون.

التراث أحد مقومات الأمة الأساسية، والعودة إليه واستحضاره وتوظيفه من ملامح الولاء لذلك التراث، باعتباره القيمة الثابتة عند كل الأمم، وفي مختلف الحضارات. وتبعا لذلك، ظل الركيزة الأساسية التي انطلق منها المبدعون العرب، وفي شتى الأجناس الأدبية.

إن علاقة التراث بالمسرح ليست علاقة ثانوية اقتضتها ضرورات جمالية، بقدر ما هي علاقة حميمية، فرضها الواقع لا سيما لدى نخبة من المسرحيين والنقاد الذين ظل هاجس تأصيل الخطاب المسرحي يؤرقهم.

وعليه فإن حضور التراث في مسرح الطفل ما يبرره جماليا وفكريا، فعلى المستوى الفكري فالمسرحيات التي استحضرت كنوز الأمة وصفحاتها المشرقة سعت إلى ربط هذا الجيل بثقافته وتراثه وحضارته حتى لا يظل مقطوعا عن ماضيه، باعتبار أن المسرح هو الأداة التي نستطيع من خلالها أن نسهم في إغناء روح الطفل بالقيم والمثل الإنسانية العليا، من حق وخير وعدل، ونساعد على تربيته جسديا ونفسيا وعقليا فأطفال اليوم هم رجال الغد، وعن هذه الأهمية يقول أحد الباحثين: «أعتقد أن مسرح الأطفال من أعظم الاختراعات في القرن العشرين، إنه أقوى معلم للأخلاق، وخير دافع للسلوك الطيب، اهتدت إليه عبقرية الإنسان، لأن دروسه لا تلقى بالكتاب بطريقة مرهقة أو في المنزل بطريقة مملة، بل بالحركة المتطورة التي تبعث الحماسة وتصل مباشرة إلى قلوب الأطفال التي تعتبر أنسب وعاء لهذا الدرس، إن كتب الأخلاق لا يتعدى تأثيرها العقل، وقلما تصل بعد رحلتها الباهتة الطويلة، ولكن حين تبدأ الدروس رحلتها من مسرح الأطفال، فإنها لا تقف في منتصف الطريق، بل تمـــضي إلى غايتها» (18).

وإذا كان شعراء مسرح الطفل وناثروه قد تقاطعوا مع مسرح الكبار في العودة إلى التراث بمفهومه العام، لما اتسم به من غناء وثراء، فإن الاختلاف بينهم قائم في أسباب العودة وطرق التوظيف وغاياته.

وأولى ملامح التمايز والاختلاف أن شعراء مسرح الأطفال قصروا منابعهم الإبداعية على التراث الشعبي، الذي ظل يزودهم بالحكايات الممتعة والهادفة والشخصيات الجذابة والمحببة لدى الأطفال، وفي طليعتها جحا وأشعب، وبعض قصص الحيوانات المستمدة من كتاب كليلة ودمنة، وقلّ ما التفتوا إلى غيره، أو نوعوا في مصادرهم الإبداعية، بل ظلوا يعتمدون في مضامين مسرحياتهم على ما شاع في التراث من قصص وحكايات شعبية تلائم نفسية الطفل وتسهم في تنشئته واقتصرت

جهودهم على فكرة إحياء الحادثة أو الشخصية، وتقديمها (مسرحتها) في شكل مسرحي دون إضافة أو تحوير أو إعادة قراءة.

وقليل هم الكتاب الذين بنوا مسرحياتهم على إعادة صياغة بعض الوقائع والأحداث الماضية، وعالجوا السرد التراثي بأشكال جديدة وتطلعوا – من خلال عملية التشكيل – إلى التعبير عن قيم أخرى غير تلك التي ظل يحملها النص التراثي، وفق رؤية فكرية ولمقاصد تعليمية وأهداف تربوية.

ففي مسرحية "البئر المهجورة" لفرحان بلبل، تطوير لحكاية شعبية، إذ تفتقد إحدى القرى للماء، وهو أساس الحياة، حيث أوهم أحد أصحاب الآبار السكان بوجود عفاريت وأرواح شريرة في البئر التي تتزود منه القرية، وتنتهي المسرحية باتحاد سكان القرية لمواجهة هذا العدو المشترك، وينتصرون على الخوف والعجز، وتعود الحياة إلى القرية بعودة الماء إلى سكانها [19]. فمثل هذه المسرحيات عبارة عن إعادة صياغة لحكاية شعبية متوارثة، أو معالجة جديدة لها.

وتعبر عملية الموازنة بين الحدث كما روته الذاكرة الشعبية وبين صورته الجديدة، حين وظف مسرحيا، عن مدى التغير الذي مس الحدث التراثي حين انتقل من حال إلى أخرى، من كونه قصة أو حدثا شعبيا بسيطا إلى مسرحية تراثية. ولم تكن الغاية من ذلك تجاوز هيمنة النص التراثي، بل الانطلاقة منه واستغلال ثرائه لإنتاج دلالات جديدة، ما دامت إعادة تشكيل المادة التراثية تبيح ذلك.

ويبقى هذا اجتهادا فرديا لا يمثل ظاهرة عامة تطبع تعامل كتاب مسرح الطفل مع التراث، ولا شك في أن هذا الانصراف والهجرة إلى المادة التراثية مرجعه غناؤها بالمواعظ والعبر وشيوع روح الفكاهة والمتعة، وتلك أحد أهداف أدب الطفل باعتباره الثروة الحقيقية لأي أمة، والحجر الأساس في بناء المجتمعات الحديثة، وتبعا لذلك تحرص الأمم المتحضرة عل توفير سبل السعادة والتثقيف والتنشئة السليمة.

غير أن الاتكاء على هذه القوالب التراثية وحدها ليس كافيا لإشباع طموحات الطفل ولا تحقق الأهداف التربوية التي تسعى إليها من غرس للقيم الأخلاقية وتنمية للإدراك وتطوير للقدرات الذهنية واللغوية والتعبيرية التي تنشدها المعطيات الحديثة للتربية وعلم النفس، وتهدف إلى الإسهام في تنشئة طفل سليم فكريا ونفسيا واجتماعيا، وتفجير طاقاته الإبداعية والفكرية حيث « يلعب المسرح بدور هام في تكوين شخصية الطفل وإنضاجها، وهو وسيلة من وسائل الاتصال المؤثرة في تكوين اتجاهات الطفل وميوله وقيمه ونمط شخصيته» [20]. فبقدر ما ربطته تلك المسرحيات بماضيه وكنوزه التاريخية، فإنها أبعدته عن حاضره وما يفرزه من مشكلات.

وتبعا لذلك، فمن المفيد أن يسعى أدباء الطفل إلى إحداث توازن بين الحدث التراثي والواقع المعاصر، وعقد الصلة بين الماضي والحاضر، الذي لا شك في أنه قادر كذلك على أن يمنح النص

المسرحي حيوية.

وبدلا من أن يتحول التراث إلى مادة مطواعة في يد الكاتب، يشكل منها ما يراه مناسبا، حدث العكس؛ حيث أصبح الكثير منهم أسيرا لهذا التراث. ومن ملامح التأثير السلبي للمادة التراثية في النص المسرحي شيوع النزعة الخطابية، والوعظ المباشر، وهو ما أفقد العمل فنيته، لأن المسرح ليس منبرا للوعظ والإرشاد، بل مجالا للتصوير الفني، على أن تكون الحكمة أو الموعظة في ثنايا الحوار، ويترك المجال للموقف والأحداث والشخصيات للإفصاح عن ذلك، بطريقة فنية، فــ «على الكاتب المسرحي أن يتجنب قلب مسرحيته إلى درس في الوعظ والإرشاد، بل يجب أن يهتم بالجانب الفني الذي يتولى بدوره نقل مختلف المعاني والقيم للأطفال، بحيث يدرك المشاهد الصغير المضمون بغير تصريح، ذلك أنه لا بد من تقديم مضمون جيد بأفضل الطرق الفنية، ولا قيمة لمضمون جيد يفشل إلى أن يصل إلى عقول وقلوب الأطفال » [21].

وفي سبيل الغاية التعليمية والهدف التربوي لجأوا إلى المضامين التراثية، باعتبار أن التراث هو القيمة الثانية عند كل الأمم، وفي مختلف الحضارات، فهو خزان الأمة، والحافظ لقيمها الخالدة ومثلها العليا، من عدل ووفاء وتعاون وشجاعة وغيرها من القيم التي لا تتغير بتغير الزمان والمكان، فساهمت العودة إلى التراث على الخروج من دائرة القوالب الجاهزة المترجمة، وربطت الطفل بماضيه وكنوزه الثمينة، ومن هنا كان التركيز على القصص والحكايات التراثية التي تدعو إلى القيم الخالدة و لم تخرج الكثير من المسرحيات عن هذا الهدف التربوي الأخلاقي، فقد سعى أحمد سويلم في مسرحية "الدرويش والطماح" التي استمد مضمونها من ألف ليلة وليلة إلى غرس مجموعة من القيم واقتلاع أخرى، حيث تظهر المسرحية الأثر السلبي للطمع وتعجل الثروة، لأن صحة الإنسان أثمن من المال وأبقى، حيث أنهى المسرحية بهذه العبرة:

الدرويش:

خلق الإنسان والطمع أصيل في نفسه،

لو أعطي جبلين من الذهب ...

تمنى الثالث والرابع ... [22]

وننفر في مسرحية "جحا والبخيل" من الآثار السلبية للبخل باعتباره محور المفاسد الشريرة لدى البشر، وتلخص مسرحية "الجزار العادل" فكرة انتصار الخير على الشر وترسيخ في ذهن الناشئة ضرورة اجتناب شرور المنافق، وعادت كوليت خوري في مسرحية "أغلى جوهرة في العالم" إلى التراث الشعبي لغرس القيم الأصيلة في وجدان البراعم، وبنت مسرحيتها على حكاية شعبية مفادها أن

أميرة طلبت من خطابها وهم كثر أغلى مهر في العالم، فخرج كل خاطب يبحث عن مهر يليق بمقام الأميرة، وكان أحد هؤلاء الخطاب شاعرا، فقدم لها قطرة دم شهيد روى تراب الوطن فسعدت لهذا المهر، وباركت الزواج منه، لأن الشهادة قيمة القيم مقدسة وحية في وجدان كل مواطن[23].

وتقدم مسرحية "الأصدقاء والغابة" لمحمد عتيق أهمية التعاون في حياة الأفراد من خلال تعاون مجموعة من الحيوانات الأليفة ضد الذئب عدو هذه الحيوانات مجتمعة.

وعزف في مسرحية "مملكة النحل" وبطريقة جد مبسطة على حب العمل وأهمية النظام من خلال مملكة النحل.

ولما كان مسرح الطفل تربويا بالضرورة، فإن أهم ما يعطيه مشروعيته هو ما يتضمنه أو يعبر عنه من المثل والقيم الإنسانية السامية والنبيلة، وعليه يبدو كل ما ينفع الناس ماديا وروحيا وأخلاقيا ضروريا في المسرح، وتبعا لذلك أولت المعطيات الحديثة للتربية وعلم النفس أهمية كبرى لمسرح الطفل وأدبه بشكل عام، ذلك أن المسرح لم يعد مجرد متعة، وإن كانت تلك إحدى غاياته، بل وسيلة تربوية تسهم في تنشئة الأطفال نفسيا وفكريا واجتماعيا وإذا كان يعرض في عمومه صراع الخير والشر، فإنه يهدف إلى التأكيد على الخير بكل تجلياته ومفهوم الخير نسبي مشروط بظروفه التاريخية الدائمة التطور.

انطلاقا من توظيف التراث لغايات تربوية، عاد عادل أبو شنب إلى كليلة ودمنة، لترسيخ بعض القيم أو التنفير من أخرى، فقدم في مسرحيتي "السيف الخشبي"، و"معطف الإخاء"، درسا في دور العقل وأهيمة الذكاء في مجابهة الأعداء، وحذر الناشئة في مسرحية "بائع الأسماء"، من ألاعيب المخادعين وأساليب المحتالين[24].

وقد ظل كتاب كليلة ودمنة من أهم المصادر التي أمدّت مسرح الطفل وأدبه بشكل عام بالحكايات الممتعة، وأكثرها رواجا وأشدها حبا بين جمهور الأطفال، لاسيما حين يكون الطير أو الحيوان هو الشخصية الرئيسية، وهي من أقدم الأشكال القصصية التي عرفها الإنسان واستخدمها واستفاد منها، وقد وجدت هذه القصص لدى معظم الشعوب وفي مختلف الحضارات، وعرفه العرب من خلال ترجمة عبد الله بن المقفع، وهي قصص قصيرة على ألسنة الحيوانات، تهدف إلى معنى أخلاقي أو هدف تربوي، وعادة ما تكون الشخصية الرئيسية فيه من الحيوانات، لكنها تحمل صفات الإنسان وتؤدي وظائفه، وأن وجدت قصص أخرى لم يكن الحيوان بطلها والدرس التهذيبي الأخلاقي، قد يذكر مباشرة أو من خلال التضمين (غير واضح)، تلميحا أو تصريحا.

**ثانيا: على المستوى البناء الفني:**

وإذا كان الاتكاء عل التراث الشعبي على المضمون هو السمة الغالبة عل معظم ما قدم فإن التأثر امتد ليشمل بعض الجوانب الفنية، حيث حذت الكثير من المسرحيات حذو الأدب الشعبي في طريقة سرد الأحداث، وتأثرت بقصص ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، فاستحضرت شخصية الراوي، وأسندت لها سرد الحادثة وروايتها والتعليق عليها.

وأولى ملامح التأثر الفني توظيف تلك النصوص لعبارات وصيغ شاعت في التراث الشعبي على شاكلة "كان يامكان في قديم الزمان"، و"بلغني أيها الأطفال"، و"أحكي لنا يا جدي"، لدرجة كادت أن تتحول بعض النصوص إلى سيرة شعبية، ويقوم الراوي بالتعليق على الأحداث والتمهيد لأخرى ستقع في المستقبل.

ويبدو أن هذا التأثر جعل الكثير من مقدمات المسرحيات وخواتمها تأتي متشابهة أو تكاد، فكثيرة هي المسرحيات التي تبدأ بمشهد يطلب فيه الأطفال من الجد (الراوي) أن يقص عليهم حكاية مسلية من حكايات سالف الأزمان، وتنتهي بمشهد يشكرون فيه الجد على تلك الحكايات الممتعة التي مدتهم بالعبرة وزودتهم بالمتعة.

فقد استهل أحمد سويلم مسرحية "الدرويش والطماع" بمشهد يذكر بأجواء ألف ليلة وليلة، حين تشرع شهرزاد كل ليلة في سرد قصصها على شهريار، حيث افتتحها بقوله:

بلغني أيها الأولاد
أنه كان في بغداد
في سالف الزمان
تاجر غني ...
لكنه غبي
ينفق ماله بلا حساب (25).

وتجلى التأثر بالتراث في بناء الحدث المسرحي، حيث اتبع الكثير من المسرحيات الطريقة ذاتها التي بنيت عليها الأحداث في التراث الشعبي، من حيث اعتماد الصدفة والمغامرة والتوسل بالحيل سواء أكان مصدر الحدث الف ليلة وليلة، أو كليلة ودمنة، أو السير الشعبية، وتكاد مهمة المسرحي تقتصر على مسرحة ذلك الحدث التراثي والسعي إلى تبسيطه ليسهل على الأطفال فهمه والوقوف على مغزاه.

وشمل التوظيف كافة أشكال التراث وألوانه وصوره، فاستلهموا مسرحياتهم من سير بعض

الشخصيات، لا سيما تلك التي اشتهرت بين جمهور الأطفال بجاذبية خاصة مثل جحا في فكاهاته، وأشعب في مغامراته، وعلي بابا، لما لهذه الشخصيات الفكاهية من مكانة خاصة لدى الأطفال، وظل جحا أهم هذه الشخصيات التراثية حضورا في مسرح الطفل، لما اشتهر به من ذكاء وغباء وحمق وطرافة، مما أهله إلى أن يكون مادة خصبة للعديد من المسرحيات، فاستلهم سيرته عبد التواب يوسف في أربع مسرحيات هي "جحا يطعم ثيابه"، و"جحا وشجرة الأرانب"، و"جحا أمطار النقود"، و"جحا والحذاء الهارب"، ووظفها أحمد سويلم في "جحا والبخيل"، و"القاضي جحا"، وقبل هؤلاء جميعا كان محمد الهراوي رائد مسرح الطفل، قد استحضرها في بعض إبداعاته.

وكان التعامل مع هذه سير هذه الشخصيات بسيطا وسطحيا في أغلب الأحيان، حيث خضعت المسرحيات للتراث وتقيدت بفنياته، وبحكم طبيعة المتلقي (الطفل) لم تسع إلى تجاوز الحادثة، بل اقتصرت على إعادة إحيائها وصبها في قالب مسرحي.

وكان عنصر الفكاهة والإضحاك السمة المميزة لمعظم هذه المسرحيات، استحضروا فيها قصص جحا وأشعب وعلي بابا غيرهما من الشخصيات التراثية المحببة للأطفال، ولم يتقيد بعض الكتاب بالصيغ القديمة لهذه الشخصيات بل أخضعوها إلى واقع الحياة المعاصرة فصار أشعب يشاهد التلفزيون ويحضر المجالس ولم يعد جحا شخصية تراثية قديمة بل رجلا معاصرا يدخل المقاهي ويتجول على الشواطئ، وسعى البعض إلى تنقية نصوصه من بعض التفصيلات والجزئيات التي رأى أنها لا تخدم النص أو تسهم في إضاءته، ذلك أن إيصال المضمون في الفن عموما، وفي فن الطفل خصوصا، يستوجب اللذة الفنية والاتجاه التربوي السليم ينتصر فيه الخير على الشر، ويتفوق الفن على الابتذال: « فالفن يغرس معارفه في أعمق أعماق الوجدان على شكل قيم دافعة للسلوك، دالا فلن يكون فنا لذا يجب تجنب المباشرة والوعظ والطرح المجدد للأفكار والمفاهيم، فكل هذه الطروحات لا ترسخ في نفس الطفل، لأن حاملها أي الكلام المجرد لا ينفذ إلى أعماق الروح، ما تنفذ المشاعر الجميلة »[26].

ولم تكن هذه الأشكال التراثية على مستوى واحد من حيث التوظيف والاستحضار، إذ ظل التراث الشفوي والديني بوقائعه وشخصياته النبع الأول الذي يغترف منه الكثير من المسرحيين، في حين لم يكن حضور التراث الأدبي مميزا في حركية مسرح الطفل، فلم نعثر إلا على عدد محدود جدا من المسرحيات استلهمت مادتها من هذا المصدر، فعلى الرغم من أن أحمد سويلم أهم من يمثل المسرح الشعري الموجه للأطفال، ومن أكثرهم إبداعا، إلا أنه لم يقدم سوى نصا واحدا مستمد من التراث الأدبي بعنوان "حي بن يقظان"، تأثر فيها بنص للكاتب الأندلسي ابن طفيل، كما كانت قصص ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة مادة للكثير من المسرحيات، لدرجة يندر أن تجد كاتبا لم يستلهم

هذه المصادر أو يتأثر بفنياتها.

ومن جانب آخر، فإن العودة إلى التراث تقليد عام شمل الثقافة العربية برمتها، فعادت ثلة من أدباء عصر النهضة إلى التراث الشعري في بناء قصائدهم، على نحو ما جسدته أشعار البارودي ومحمد عبد المطلب وشوقي وحافظ، وفي النثر ظهر تأثير المقامات في عدد من النصوص مثل حديث عيسى بن هشام للمويلحي، وليالي سطيح لحافظ إبراهيم.

وارتبطت بواكير المسرح بالتراث، حيث كانت أحداثه وشخصياته المادة التي بنى عليها النقاش والقباني وصنوع تجارهم المسرحية، وعليه فإن توظيف التراث واستحضاره مثل مرحلة من عمر الإبداع العربي، واتخذ التعامل معه في التجارب المعاصرة أبعادا أخرى، تمثلت في إعادة قراءته والتأسيس له والإفادة منه، وتحول إلى هاجس لدى العديد من النقاد والمبدعين الذين يسعون إلى تأصيل مثل هذه الفنون في أدبنا وثقافتنا.

وننتهي إلى أن التراث الشعبي ظل رافدا من روافد الكتابة للأطفال، حتى يظل التواصل مع الأجداد مع التراث القادم من أعماق التاريخ.

**الهوامش والإحالات:**

1- عبد العزيز المقالح: الطفل في الأدب العربي، الموقف الأدبي، ع1، 2، س5، 1975، ص 165.

2 - أحمد زلط: في جماليات النص، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة 1996، ص 121.

3- عبد التواب يوسف: الهراوي رائد مسرح الطفل، دار الكتاب العربي، الطبعة الأولى القاهرة، 1987 ص 41.

4 - يعقوب الشاروني: فن الكتابة لمسرح الطفل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 136 .

5 - سليمان العيسى: المجموعة الكاملة، المجلد الثاني، دار الشورى، بيروت 1980 .

6 - في جماليات النص، ص 201.

7 - عبد الله أبو هيف: مسرح الأطفال في سورية، مجلة الحياة المسرحية، ع41، ص 117.

8 - المرجع نفسه، ص 117.

9 - المرجع نفسه، ص 129 .

10 - لعل أهم ما في تجربة فرحان بلبل ذلك الربط بين التأليف والإخراج، حيث حوّل جميع مسرحياته للأطفال وبعض المسرحيات الأخرى إلى عروض تمثيلية .

11 - فوزي عيسى: أدب الأطفال، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط 1، 1998، ص 176 .

12 - في جماليات النص، ص 127 .

13 - المرجع نفسه .

14 - أحمد سويلم: المسرح الشعري للأطفال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1987 ، ص 177.

15 - المرجع نفسه، ص 177.

16 - المرجع نفسه، 177.

17 - في جماليات النص، ص 123 .

18 -. فن الكتابة للطفل، ص 262

19 - مسرح الأطفال في سورية، الحياة المسرحية، ع 41، ص 109 .

20 - أدب الأطفال، ص 90 .

21 - سمير سلمون، مسرح الأطفال بين الواقع والطموح، مجلة الحياة المسرحية، ع 41، ص 129

22 - في جماليات النص، ص 134 .

23 - المرجع نفسه، ص 141 .

24 - مسرح الأطفال في سورية، الحياة المسرحية، ع 41، ص 108 .

25 - أدب الأطفال، ص 144 .

26 - سلام اليماني: واقع الكتابة المسرحية، عدد 34، 35، سنة 1988، ص 8 .